Б. В. ШАПОШНИКОВ

# ЭСТЕТИКА ЧИСЛА И ЦИРКУЛЯ



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА

Глубокоуважаемому Вячеславу Ивановичу
Иванову в знак искреннего преклонения
Павия 15 V 27 автор

ГОС. АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВ

Выпуск 2

МОСКВА

Б. В. ШАПОШНИКОВ

# ЭСТЕТИКА ЧИСЛА И ЦИРКУЛЯ

## НЕОКЛАССИЦИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

1926

Печатается по постановлению Правления ГАХН
13 июля 1926

Ученый Секретарь *А. А. Сидоров*

Главлит № 68959 Тираж 1000
Тип. Шимановского Сивц.-Вр. 3

# I

Существуют две совершенно противоположные точки зрения на живопись последнего пятидесятилетия. Одни утверждают, что главнейшей заслугой новой живописи является то, что она решительно порвала с вековыми традициями старой живописи и открыла этому искусству пути и возможности, дотоле ему неизвестные.

Другие, наоборот, стараются доказать, что новая живопись является родным и законным детищем старой; что то, что в ней кажется разрушительным и революционным, по отношению к старой живописи, есть только иные формы выражения, характерные для стиля современности, непонятные лишь для художественно мало развитых обывателей, тогда как сущность ее глубоко традиционна, и новая живопись, т. е. живопись начиная с импрессионистов, такой же естественный этап в эволюционном развитии этого искусства, каким были классицизм начала прошлого века, романтизм и др. направления.

И вот, чем больше торжествует эта вторая точка зрения, чем решительнее становятся на ее защиту виднейшие историки искусства, тем очевиднее делается, даже для самих производителей нового искусства, что это не так.

Антитеза второй точки зрения отрицается и вновь выступает теза первой, хотя и осложненная антитезой.

Вместе с тем, теперь уже не редки заявления, что новая живопись пришла в тупик и что это случилось именно потому, что ряд причин, и в первую очередь крайний индивидуализм, увлечение частными формальными исканиями, разрыв с широкими традициями старой живописи,—привел ее к этому тупику. Делаются попытки определить момент грехопадения, производятся редукции с целью обнажить подлинное тело живописи, свободное от грехов последнего пятидесятилетия, стараются обозначить состояние этого тела до грехопадения.

Результат всех этих усилий может быть приблизительно формулирован так: Энгр был последним праведником живописи; начиная с импрессионистов, живопись действительно пошла по новому пути, порвавшему с вековыми традициями, и этот путь привел ее в тупик; необходимо вернуться к Энгру,

произведя ревизию всего того, что произошло в живописи после него.

„Назад к Энгру“—таков лозунг целой группы художников, еще недавно считавшихся „левыми“, творцами новых путей и открывателями новых возможностей живописи. Здесь существенно отметить, что Энгр для большинства принимающих этот лозунг вовсе не является тем образцом, которому они хотят подражать. Больше того, многие из принимающих лозунг „назад к Энгру“ относятся к самому Энгру вполне отрицательно, и он является для них только символом реакции. Характерно, что охотнее ссылаются на его слова, чем на его картины, изучают „доктрину Энгра“, а не его живописные произведения.

Энгр—это последний общепризнанный авторитет, последний учитель, создавший традиционную школу, наконец, последний крупный художник перед „эрой нового искусства“, умерший как раз в то время, когда создавалась школа импрессионистов-пленеристов.

Художник Эмиль Бернар *) следующими словами характеризует роль Энгра и Манэ в истории живописи последнего пятидесяти-

*) Emile Bernard. Sur l'art et les maîtres. Ed. de la Douce France. Paris 1922. (Стр. 16 и 58).

летия: „Энгр один из последних художников, говоривших на языке искусства. Его преувеличенная честность привела его к щепетильности и распыленности исполнения; но сквозь эту любовь к честности, украшенную совестливой волей, выявляется усилие истинного любовника красоты, достойное продолжателя Рафаэля и лучших мастеров.—В Энгре есть реализм, но он никогда не загромождается лишним. Он говорил, например, о рефлексе: этому господинчику надо указать место у края картины, где он должен стоять со шляпой в руках. Энгр конечно никогда бы не принес живопись в жертву pleinair'у.... Манэ был декадентом и первым из художников дряхлеющей живописи. Бодлэр ему это сказал. В течении пятидесяти лет Манэ царствовал в современном искусстве.“

Современная реакция в живописи, конечно, не случайно опирается на Энгра, и пожалуй даже трудно было бы назвать другое имя, которое могло бы служить таким же символом для нее. Ведь тот же Энгр в свое время служил символом старой живописи, против которой повели борьбу импрессионисты. Здесь вновь торжествует закон диалектики.

В задачу настоящей статьи не входит социологический анализ причин, вызвавших реакцию против новой живописи. Этот во-

прос вдвойне сложен, так как такая реакция намечается одновременно, по совершенно разным основаниям, на Западе и у нас, а само явление—еще не достаточно ясно вырисовалось, еще слишком неопределенны положительные элементы того искусства, которое идет на смену недавним боевым направлениям живописи.

Здесь делается попытка наметить общие черты той тенденции, которая выступает под названиями „нео-классицизм“, „нео-традиционизм“, иногда просто „классицизм“, и поскольку это представляется возможным, хотя бы негативно изложить эстетику современной реакции в живописи.

Хотя аналогичная реакция намечается не только в живописи, мы воздержимся от обобщений и будем говорить только о живописи, так как, оперируя с мало исследованными явлениями, обобщения не будут служить большему уяснению проблемы, а скорей запутают ее.

## II

Современное художественное творчество выдвигает такие вопросы, сама постановка которых была бы невозможна в совсем недавнем прошлом. Например, можно ли себе представить, чтобы еще 50 лет тому назад, в книге, посвященной искусству, обсуждался вопрос, является ли художником всякий купивший краски и использовавший их для закраски холста. Или, будет ли музыкой исполнение партитуры, разрезанной на случайные куски и розданной музыкантам, кому что придется. Или, могут ли конторские счеты и револьвер служить оркестровыми инструментами, а банка из под сгущенного молока и оконная форточка материалом для скульптуры.

Со второго десятилетия нашего века клякса на листе бумаги, европейский джаз-банд, первый детский рисунок, поэма на заумном языке и окрошка из деревянных и металлических частей претендуют на внимательное к себе отношение и художественную оценку, наравне с тем, что принято называть произведениями искусства. И претензия

эта удовлетворяется. Трудно сказать, можно ли вообще, в настоящее время, отказать чему-либо, намеренно сделанному человеком, в названии „произведение искусства“.

Но дело идет не только о непомерном расширении области искусства в целом. Внутри каждого искусства происходят явления, так же мало свойственные им еще в недавнее время. Искусства потеряли свои паспорта. Каждое искусство как бы стремится выплеснуться из своих пределов, раздвинуть свои традиционные границы, захватывая области, вне его лежащие. Одновременно все больше и больше заметно тяготение одних искусств к эстетике других, сознательное применение одним искусством законов и методов другого. Свободными от этой последней особенности можно считать только архитектуру и музыку, но их законы как раз и являются предметом зависти других искусств; ради применения их эстетики ломаются установленные формы отдельных искусств.

Разрушив границы, определяющие их, искусства стали смешиваться одно с другим; стали создаваться промежуточные формы; делаются попытки создать новые роды искусства, с самостоятельной, хотя и гибридной эстетикой.

Деление искусств на так называемые чистые и прикладные стерлось и разграничение их, в настоящее время, является почти неразрешимой задачей.

Совершенно изменились и требования к художнику. Неопределенность области искусства сделала принципиально возможным каждому считать себя творцом его, и самая способность всякого человека к творчеству как бы гарантирует возможность создания им художественного произведения. Знание художником техники своего искусства, например, живописи, стало необязательным, т. к. сама эта техника настолько изменилась, что к ней уже не применимы прежние требования.

Усилия деятелей левого искусства, в последнее время, преимущественно были направлены на изобретательство, причем изобретались главным образом неожиданности, будь то в области обогащения материалов данного искусства, будь то в исключении обычно присущих ему элементов. Часто продукты этого искусства вызывают удивление не тем, как они исполнены, а тем, как могло придти в голову их творцу такое исполнение. Интерес вызывают не сами произведения, а их авторы. Художника, изобретшего новый материал или новую комбинацию материалов,

награждают эпитетом „талантливый", вне зависимости от того, доставляет ли данное новшество какое-нибудь эстетическое наслаждение или нет. Оценке подвергается изобретательность автора, а не качество его продукта. На такое отношение к продуктам живописи периода кубизма и примыкающих к нему направлений приводит то обстоятельство, что сами эти продукты, кроме удивления не вызывают никаких ощущений у непосвященных, не-специалистов, не-профессионалов. Вероятно это обстоятельство и вызывает необходимость нарушать „выразительное молчание живописи" безконечными разговорами около картин современных левых художников.

Если в прежней живописи широкая публика обсуждала главным образом сюжеты картин—иногда прибавляя несколько замечаний о „красоте тонов", как все дилетанты в музыке любили прибавлять к восторженным отзывам о пианистах замечания об их „туше", которым они „проникают в душу",—современный рядовой зритель левой картины вынужден требовать об'яснений нанесенного на холст, так как сам он ничего не видит, по крайней мере ничего такого, что он мог бы перевести на язык понятий или образов, а картина не идет ему на помощь, ибо она

ничего не „изображает", ничего не „представляет", и „красота тонов", вместе с пресловутой фактурой, не „проникают в душу".

И художники добросовестно комментируют свои картины, рассказывают то, чего не могут сказать их картины. К отдельным картинам художников кубистов составлены специальные „легенды", подобные „легендам" к сложным чертежам и планам. „Самодовлеющая ценность пластических элементов, заимствованных не у зримой, а у постигаемой действительности", таким образом требует суфлера, чтобы дойти до зрителя. А. Сюарес *) замечает: „Вошло в поговорку, что из всех предметов нашего земного мира, картины выслушивают наибольшее количество глупостей. Нет ничего более верного, принимая во внимание, что картины выслушивают главным образом художников". „Очень досадно, прибавляет Сюарес, что мышление нездорово для живописца".

Как это ни странно, но современная живопись не столько требует профессионализма от своих творцов, сколько от своих потребителей.

Сознание того, что левые искания современной живописи привели в тупик, из кото-

*) André Suares. Xénies. Paris. Ed. Emile -Paul. (Стр. 75).

рого надо искать выхода, все больше и больше толкает художников на искание причин этого явления, на изучение последнего этапа пути живописи, с целью определить начало ошибочного направления. Отдельные художники, и среди них ряд кубистов и футуристов, уже проделали эту ревизию новой живописи и вывели соответствующие заключения. Исследована столбовая дорога живописи. Вот ее вехи: бог живописи—Рафаэль; лучший из людей — Пуссен; последний правоверный— Энгр. Художники должны ориентироваться на эти вехи и, учтя формальные завоевания импрессионизма и кубизма, создать новую классическую живопись.

Прежде чем перейти к изложению эстетики этого нового классицизма, приведем три „веселые", „простые истины", которые обронил А. Блок в конце своей речи „О назначении поэта" *). Эти простые истины, произнесенные „для забавы", кажутся на первый взгляд самоочевидными, однако, на фоне современного искусства они как будто вызывают на полемику. Вот они: „Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется

*) Речь, произнесенная на торжественном заседании Дома Литераторов по случаю 84-й годовщины смерти Пушкина. 1921 г. Изд. Дома Литераторов.

не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать".

Принятие этих истин должно быть предпосылкой всех попыток возродить классицизм в любой форме.

## III

То, что об'единяется в настоящее время под названием „нео-классицизм" или „нео-традиционизм" не есть направление, аналогичное, например, футуризму в живописи, и не об'единяет какой либо определенной группы художников; это скорее тенденция, которую в разной степени и по разным основаниям проводят в своем искусстве отдельные, преимущественно французские и итальянские художники последнего времени. Эта тенденция еще не создала школы, подобно тому, как в 70-х годах прошлого века первые исследователи разложения цвета в живописи создали школу импрессионистов. С другой стороны, „нео-классицизм" понимается различными художниками, его адептами, по разному, и можно говорить о нескольких течениях нео-классицизма, друг с другом несогласных и во многом различных.

Достаточно указать, что М. Дени, один из первых живописцев, начавших борьбу против импрессионизма во имя нового традиционизма и классицизма, считает классиками Сезана, Гогена и Матиса, а свой собствен-

ный классицизм выводит из нео-импрессионизма (Сейра и Синьяк); тогда как другой теоретик нового классицизма, Джино Северини, как бы в согласии с теорией М. Дени, выводит нео-классицизм из кубизма, который еще и не существовал, когда М. Дени впервые выступил со своей теорией. Часто называют классиком такого прямого продолжателя Сезана и соподвижника кубистов, как Дэрэн. Классиками же называются итальянские художники Казорати и Оппи, впервые обратившие на себя внимание уже в таком качестве, и Северини, достаточно известный прежде, как художник кубо-футурист.

Такая пестрота, такое разнообразие физиономий художников этого направления делает особенно трудным уловить то, что их об'единяет, тем более, что, как уже сказано, фактических художественных об'единений нео-классиков еше не существует. Также трудно отграничить нео-классицизм от других направлений живописи самого последнего времени, которые тоже произвели ревизию импрессионизма и кубизма; сюда в первую очередь относятся условно об'единяемые названием „предметники“ или „магические реалисты“.

Куда, наконец, отнести такого художника, как Пикассо, этого апостола кубизма,

начавшего с 1920 года выставлять рисунки в духе Энгра, и живопись, в которой заметен отголосок Пуссена.

Было бы значительно легче судить об общих тенденциях художников нео-классиков, если бы их программа была формулирована так, как, примерно, программа кубистов была формулирована А. Глезом и Ж. Метценже в книге “О кубизме“ и Г. Аполлинэром в книге „Художники кубисты“ *), ставших манифестами этого направления. Но таких манифестов нео-классицизма нет, если не считать нескольких статей в книгах М. Дени „Théories“ и „Nouvelles Théories“ **) и вышедшей в 1921 г. книги Джино Северини „От кубизма к классицизму“ ***), причем надо иметь в виду, что оба автора отвечают только за себя и не являются выразителями взглядов всех приемлющих классицизм, как новый mot d’ordre живописи. Отдельные замечания в критических статьях и книгах, посвященных живописи, как, например, худож-

*) A. Gleizes et Metzinger. „Du Cubisme“. Ed. E. Figuière et C-ie. Paris. 1912.

G. Apollinaire. „Les Peintres Cubistes“. Ed. E. Figuière et C-ie. Paris. 1913.

**) Moris Denis. „Théories“. 1890—1910. 4-me édition L. Rouart et J. Watelin. Paris. 1920.

Moris Denis. „Nouvelles Théories“. 1914—1921; то же издательство. 1922.

***) Gino Severini. Du Cubisme au Classicisme. 6-me édition. J. Povolozky et C-ie. Paris. 1921.

ника Э. Бернара *), конечно еще меньше могут играть роль манифестов.

Кроме того, нео-классицизм не имеет признанных лидеров, какими для кубистов являлись Брак и Пикассо. Только очень условно можно было бы назвать лидерами нео-классицизма: во Франции—Дэрэна, в Италии—Казорати и Оппи.

Легко было бы привести довольно значительное количество цитат, подтверждающих единомыслие самых разнообразных групп художников, в принципиальных вопросах касающихся оценки современного состояния живописи.

Такое же единомыслие наблюдается и в отношении необходимости его оздоровления путем нового классицизма. В частности, М. Дени в своих книгах уделяет много места этим вопросам.

Но как ни близки друг другу отдельные высказывания художников нео-классиков и их идеологов, надо решительно заявить, что нео-классицизм М. Дени, например, очень мало имеет общего, кроме названия, с нео-классицизмом Казорати и Оппи или Пикассо и Дэрэна. Рассматривая их все вместе, нельзя

*) Emile Bernard. Sur l'art et sur les Maîtres Ed. de la Douce France. Paris 1922.

было бы наметить ту „школу“ нео-классицизма, которая может возникнуть в ближайшем будущем.

Несмотря на то, что официальных группировок художников нео-классиков еще и нет, к этой „будущей школе“ все же относят художников по определенным признакам. Эти признаки по нашему мнению указаны в книге Джино Северини „От кубизма к классицизму“, имеющей подзаголовок „Эстетика циркуля и числа“.

Хотя автор и говорит, что эта эстетика явилась в результате его личной работы, как художника, и изучения старых мастеров,—в ней так много из того, что носилось в воздухе и стало позволительным даже для „крайних левых“ после неожиданного для них перерождения Пикассо из кубистов в классики. Книгой этой можно пользоваться как программой, резюмирующей и систематизирующей, в своей теоретической части, „классические“ тенденции современных художников, главным образом пост-кубистов.

Иначе обстоит дело с теми „идеологическими“ обоснованиями, какие выдвигает Северини в подкрепление своего классицизма. Но нас интересует в настояще е время только „материально - техническая“ сторона этой новой теории живописи, которая как „ба-

за“ может иметь совершенно другую „надстройку“.

К изложению этой теории мы и переходим.

## IV

Северини указывает, что причины эстетического и технического порядка, вызвавшие современную неурядицу в искусстве, коренятся в том, что художники нашего времени не умеют пользоваться циркулем, угло мером и числами. После Пуссена художники все больше удаляются от концепции разума и приближаются к природе, точнее, к внешнему ее облику. При этом смешивается жизнь и искусство и достигается изумительная ловкость вызывать удивление неожиданностями, а не истинной красотой форм, данных разумом. Таким образом, искусство окончательно впало в область чувственного восприятия, и в наше время этот сенсуализм сделался церебральным.

Вместо научных исканий, художники единственно стремятся проявить свою индивидуальность, вне всякого закона и метода. Настойчиво гоняясь за оригинальностью, но не имея иного фундамента, кроме фантазии и каприза, они достигли только странности. Недавнему кумиру новой живописи, Сезану, Северини бросает упрек в том, что он положил в основу своих построений самое измен.

чивое, нестойкое и эфемерное—нашу чувственность. Он захотел „писать как Пуссен с натуры“, „сделаться классиком, руководствуясь одной натурой“, т. е. собственным чувством. Но ведь не чувственность, а разум делает художника классиком; произведение искусства должно начинаться не с анализа „впечатления“, а с анализа „причины“, и нельзя конструировать без метода, основываясь только на зрении и вкусе, или на неопределенных общих понятиях.

В этих замечаниях уже отчетливо сказывается, в какой мере нео-классицизм противоположен импрессионизму, который стремится к тому, чтобы мгновенное впечатление проникало в художественное произведение во всей своей свежести и чистоте. Импрессионисты отвергают все привнесенное, основывающееся на прежних и повторяющихся наблюдениях, т. е. все то, что не получено от непосредственного и единичного зрительного впечатления. Импрессионисты не допускают исправления зрительных впечатлений на основании опыта или воспоминания, так как при этом терялась бы подлинность впечатлений, а вместе с ней и истина, и выступало бы расплывчато нечто среднее между правильным наблюдением и мысленным истолкованием. Художник, изображающий глаз,

вазу, дом, дерево, а не световые и цветовые впечатления, впадает, по мнению импрессионистов, в подобное заблуждение. Он мыслит вместо того, чтобы видеть. В таком мышлении импрессионизм видит величайшее прегрешение художника *).

Уже кубисты, полемизируя с импрессионистами, указывали последним, что они рабы самых дурных зрительных условностей, что они и не подозревают о том, что видимый мир становится реальным миром только благодаря работе мысли и что предметы, поражающие нас с наибольшей силой, не всегда наиболее пластически богатые. Только чтобы оправдать преобладание сетчатой оболочки над разумом, импрессионисты прославляют несовместимость интеллектуальных способностей с художественным чувством. Кубисты утверждают, что для распознания формы необходимо, кроме зрительной функции и способности двигаться, привлечь к делу некоторое развитие ума, так как распознать форму—значит проверить ее при свете существовавшей раньше идеи **).

Северини, который до своего обращения

*) О. Вальцель. Импрессионизм и экспрессионизм. Academia. ПТБ. 1922 г. (стр. 40).

**) А. Глэз и Ж. Метцэнже. О кубизме. К-во „Современные проблемы“. М. 1913.

к классицизму, принадлежал к футуристам и пользовался кубистическим методом, теперь дает такую оценку кубизма: „Я убежден, пишет он, что кубизм представляет собой единственное направление, интересное с точки зрения учения и метода и, находясь, таким образом, в базе нового классицизма, который только подготовляется, тем не менее находится еще на последнем этапе импрессионизма“.

Кроме импрессионистичности, кубизм грешит, по мнению Северини, и другими недостатками. Одной из главных задач кубизма является представить тело наиболее полно и всесторонне,—и в этом его особая заслуга в нашу эпоху. Но путь этот неверен. Это стремление переступает средства, которые имеются для его осуществления: это происходит от недостаточности познаний художников в геометрии. Если бы они были шире, кубисты не впали бы в ошибку, анализируя различные аспекты и профили предметов, и не претендовали бы постигнуть глубину посредством изображения об'ема на поверхности. Понятия об'ема и поверхности спутались.

Нет необходимости отдельно останавливаться на отношении нео-классиков к футуризму, так как последний, как направление

в живописи, пользовался теми же методами, что и кубизм. То новое, что внесено футуризмом в живопись как тема—воспевание движения и культа скорости, — видимо совершенно не интересует нео-классиков. А если принять во вннмание их тяготение к монументальной, устойчивой композиции форм, нео-классики скорей могли бы повторить стих Бодлэра: „Я ненавижу движение, которое смещает линии". Кроме того, футуризм так же, как кубизм, деформировал предметы, чего совершенно не допускает нео-классицизм. Деформировать—это значит исправлять натуру согласно с нашими чувственными восприятиями. Это не имеет никакого отношения к конструкции, точка отправления которой противоположна. Эстетика деформации есть порождение рисовальщиков-карикатуристов.

Северини считает, что в основу нового искусства должны быть положены, в качестве образующего начала, вечные законы конструкции, которые лежат краеугольными камнями в искусстве всех времен, не мешая, однако, разным эпохам дифференцировать и менять свою физиономию.

Средства не меняются в течении эпох, а только внешний вид произведений искусств может меняться. Иметь претензии изобрести

новые средства, под предлогом поисков чего-то нового, оригинального, есть чистое безумие, так же, как абсурдно обходиться без всяких методов, основанных на науке. Очень немногие понимают в наше время эти очевидные истины, настолько фетишизм оригинальности теперь в моде. Причина упадка современного искусства в его разрыве с наукой, с которой во все времена расцвета искусства оно было в тесном содружестве. Старые философы были геометрами, а художники прежде всего геометрами, а потом и философами.

Как свой основной тезис, Северини выставляет положение: „*искусство—это очеловеченная наука*". Совместная работа искусства и науки совершенно необходима для первого. Такой наукой, фундирующей искусство, является математика, в частности геометрия. Если для математики число есть абстракция, то для архитектора оно становится храмом. (Надо отметить, что те примеры необходимых для художника знаний в геометрии, какие Северини приводит в своей книге, действительно настолько элементарны, что возникает вопрос, только ли художники должны быть в такой мере ориентированы в этой науке. Во всяком случае с такими знаниями геометрии храма не построишь).

Да и не все могут заниматься искусством. Северини считает, что искусство принадлежит немногим и эти немногие должны быть учеными. Неурядица происходит от излишнего скопления художников, недостаточно развитых и подготовленных. Каждый хочет высказать свое отношение к искусству, каждый находит в себе способность воспринимать красоты природы и, покупая ящик с красками, делается художником. Поэтому наше искусство наводнено диллетантизмом и индивидуализмом.

Понятия искусства и красоты для художника сводятся к созданию гармонии. Чтобы осуществить ее, есть только два пути: одни старались постичь ее, воспроизводя лицо природы (эстетика эмпиризма и чувственности); другие нашли ее, перестраивая вселенную помощью эстетики числа и разумом. В зависимости от того, какая из этих двух концепций торжествовала, следовали эпохи расцвета искусства или эпохи вырождения и упадка. Искусство, не основанное на твердых, ненарушимых законах, относится к истинному искусству, как простой шум к музыкальному звуку. Действительно, шум есть ничто иное, как результат беспорядочных колебаний, униссон которых не может быть установлен; тогда как музыкальный

звук обуславливается нормированными колебаниями, равномерной или пропорциональной длительности, с определенным, легко улавливаемым униссоном.

Мы могли воспроизвести египетские и греческие храмы и статуи, так как они были проникнуты единством, в них чувствовался униссон, можно было вывести их закон; тоже должно быть и в картинах. Написать картину не руководствуясь этими твердыми и строгими законами—это значило бы тоже самое, что написать симфонию, не зная гармонических соотношений и правил контрапункта.

Музыка—это живое применение математики; для живописи, как и для всех искусств конструкции, проблема ставится таким же образом: для художника число становится величиной и тоном цвета, как для музыканта оно составляет ноту или тон звука.

Эти последние замечания заставляют вспомнить две первые строчки афористического произведения „Петух и Арлекин“ одного из самых популярных современных французских поэтов *) Жана Кокто: „Искусство есть наука, преображенная в плоть. Музыкант

*) Жан Кокто в тоже время является и художником.

отворяет клетку цифрам, рисовальщик освобождает геометрию".

Произведение искусства должно быть „евритмичным", т. е. каждый из составляющих его элементов должен быть связан с **целым** известным постоянным соотношением, удовлетворяющим определенным законам.

Эта необходимость следовать точным законам, устанавливаемым математикой, подчеркивается и автором предисловия к книге Северини, доктором Алленди, который указывает, что Северини вышел в своей книге из области собственно художественной, чтобы выяснить общее значение научного метода и в особенности числовых отношений. Он считает, что вся умственная деятельность человека сводится к измерению во всех случаях, когда он встречается с любым феноменом. Прежде чем мысль выработает закон, т. е. число, которое характеризует нормальное соотношение вещей, известная интуиция позволяет нам угадывать эти соотношения, хотя нам точные нормы еще неизвестны. Эта способность в прикладных знаниях называется „чутьем", а в искусстве „вкусом". Если медицина, говорит Алленди, в смысле науки, не вышла еще из детского возраста, то это потому только, что не открыт до сих пор закон, соотношение, число,

которые характеризовали бы реакции и возможности организма. Если природа подчиняется законам, то тем более искусство, выражение вечной гармонии природы, не может быть предоставлено случаю. Всеобщее стремление как науки, так и искусства— это найти законы природы, чтобы творить соответственно этим законам; таким образом, всякий закон сводится к коэффициенту, и человеческое знание только тогда прочно, когда оно может применить ко всему число и меру.

Искусство реконструирует эквиваленты равновесия и гармонии вселенной. Цель искусства можно определить следующим образом—реконструировать вселенную по тем самым законам, которые ею управляют.

В первых произведениях искусства мы видим, что подражание вообще и подражание человеческому телу в частности, лежит в основе художественного чувства. Прежде чем познать свою конструкцию, человек начал подражать себе. Но по мере того, как он познакомился со строением своего тела и познал свою идентичность с мирозданием, он начал отходить от внешнего подражания, чтобы приблизиться к внутренней реконструкции, т. е. к творчеству.

Математические законы гармонии дают возможность обратить вибрации вселенной сперва в числа и в аккорды, а затем в направления, кривые, формы и цвета. Это указывает на идентичность происхождения музыки и живописи. В настоящее время, утверждает Северини, не может быть сомнений в существовании реальных соотношений между музыкой и живописью. У всех пластических искусств, т. е. у архитектуры, скульптуры, декоративных искусств и, наконец, живописи, которая представляет собой последнее проявление творческого гения человека, все правила и законы общие. А так как Северини считает, что архитектура есть мать всех пластических искусств, он и приглашает художников изучать архитектуру, полагая, что это изучение избавит новое искусство от его главнейшего недостатка— слабости конструкции. Только невежеством можно об'яснить предположение, что великие зодчие возводили свои своды, руководствуясь данными своего инстинкта и вкуса, а скульпторы творили богов по случайной прихоти своего личного темперамента, копируя их с людей. Все великие произведения древности были строго подчинены точным законам числа и ничто в них не могло быть предоставлено случаю или явиться

продуктом хорошего вкуса; даже самые ничтожные детали соответствовали общим мерам или модулям.

Есть в книге Северини глава, которая называется: „Истинный смысл фразы: работать согласно разуму". Северини спрашивает: работает ли художник согласно разуму, когда он делает и переделывает свою картину до тех пор, пока не получит удовлетворяющую его глаз гармонию, т. е., следуя, эмпирическому методу Сезана, снимает с поверхности слева некоторое количество, чтобы прибавить его поверхности справа и т. д. до тех пор, пока не достигает некоторого равновесия. Такая работа, основанная единственно на рефлективных и инстинктивных движениях, низводит художника на уровень модистки. Художник в данном случае полагается, так же, как и модистка, перемещающая и уменьшающая бант, исключительно на свой вкус. Другой ошибкой понимания „работы согласно разуму" Северини считает изображение предмета не таким, как он является (видим), а таким, как мы его знаем. Например, изображение стола посредством квадрата потому, что мы знаем, что он квадратный. Изображать так, это значит повиноваться „геометральному инстинкту", который позволяет нам в самом

неправильном рисунке угадывать изображаемый предмет. Так работали примитивисты, но так не имеют права работать современные художники, для которых открыты законы перспективы. В конце концов, заключает Северини, искусство состоит в осуществлении идеального синтеза реальности познаваемой и реальности видимой. Наука позволяет нам изобразить стол так, чтобы он удовлетворял наше знание о нем, как квадратном, и требование наших глаз правдоподобия. Греки хорошо понимали эту задачу изгибая бока колонн, чтобы они казались глазу параллельными. Основываясь на законах оптики, готический стиль установил соотношение башен, которое делает их выше, чем они в действительности, устремляя их к небу.

Художник должен знать эти правила, т. к. одна из главных задач искусства живописи состоит именно в том, чтобы возбуждать в зрителе ощущение установленной гармонии.

Работать согласно тем правилам и законам, которые мало по малу открывает нам разум, и будет значить—работать согласно разуму. Вне этого можно достигнуть только „приблизительное" и „кстати".

Здесь характерны сходство и разница в понимании гармонии картины нео-классиками и кубистами. Последние считали, что картина управляется ею же устанавливаемыми законами, а так как изображённое на ней ничего не „репрезентирует", внешняя картине природа, с ее законами, в лучшем случае может служить только точкой отправления для художника кубиста; так называемые „орфисты" даже и этого не допускали.

Напрашивается и другое сравнение. Положение Северини о необходимости синтезирования знания о предмете и зрительного впечатления совершенно аналогично заявлению футуристов, в каталоге их выставки 1912 г., о том, что картина должна быть синтезом того, что помнишь и видишь. Но футуристы, указывая на воспоминание, имеют в виду сумму посторонних предмету психологических ощущений, привносимых при его созерцании, а не знание о его форме, вне перспективного искажения, о котором говорит Северини. (Достаточно вспомнить картины Боччиони „Уезжающие", „Провожающие" и др., написанные по рецептам футуристических манифестов). От такого „психологизма" нео-классицизм видимо совершенно свободен.

Большая часть знаний, какие требуются от художника, относится к композиции картины.

Наша внутренняя организация симметрична, поэтому и все проявления искусства, которые хотят быть упорядоченными, начинают с симметрии.

Другими словами, каждому нашему движению соответствует движение рефлективное и противоположное, которое является его дополнением.

Чем более художники руководствуются инстинктом и не знают законов гармонии, тем более они наивно симметричны.

Несмотря на то, что простая симметрия приятна для глаз, она все же быстро утомляет, как все, что слишком быстро усваивается. В силу этого греки употребляли симметрию эквивалентную. Расширяя понятие симметрии, они понимали под ней постоянное соотношение, связывающее части между собой и каждую часть с целым, что можно было бы назвать эвритмией. Собственно вся задача композиции сводится к умению правильно и точно распределить контрасты. Для того, чтобы достигнуть приятного равновесия, эквивалентной симметрии, художник должен уметь варьировать контрасты, правильно их располагая по законам чисел.

Правильно компоновать картину можно только с помощью циркуля и угломера, а не опираясь единственно на личный вкус, так как красота композиции зависит от того, каким образом углы и линии соответствуют друг другу или различаются. Разнообразие композиции находится в прямой зависимости от степени знания художником геометрии и математики.

Если такое понимание композиции может считаться применением принципов архитектуры к живописи, то это только радует Северини, так как он находит, что архитектура есть мать живописи и всего пластического искусства. У архитектуры и живописи одна и та же грамматика—геометрия. Треугольник имеет одни и те же свойства на фасаде дома и на поверхности картины. Когда строишь картину, надо забыть об изобразительной стороне живописи, чтобы видеть только конструкцию. Другими словами, чтобы изобразить компотницу, надо забыть компотницу и видеть только куб.

Нет возможности подробно остановиться на тех примерах композиции, какие приводит Северини. Можно только отметить, что для иллюстрации его положений было бы значительно убедительней ссылаться на картины старых мастеров, в частности на кар-

тины Пуссена, где применены теже правила распределения контрастов, установления доминанты композиции и усиления вспомогательных направлений и углов, о которых говорит Северини, чем демонстрировать применение этих правил на своей собственной картине „Материнство“. Достаточно вспомнить удивительный ритмический эффект картины Пуссена „Вакханалия“, находящейся в Лондонской Национальной галлерее, чтобы композиция картины Северини оказалась наивной и примитивнейшей, не говоря уже о том, что художественные достоинства этих произведений несоизмеримы.

Почти половина книги посвящена вопросам конструкции изображений. Основным положением Северини выдвигает необходимость строить изображение так же, как строится машина. Каждая часть должна быть математически точно расчитана так, чтобы можно было складывать отдельные части, например, человеческого тела, и они точно подходили бы одна к другой.

Выучиться такому конструированию художник может освоившись с геометрией вообще, и специально с той частью геометрии Monge'a, которая называется „прямоугольные сопряженные проэкции“. Перспектива или „центральные проэкции“ позволяют ху-

дожнику располагать полученные изображения в пространстве.

Освещение картины устанавливается художником в соответствии с концепцией его произведения.

Вся красота изображенного тела зависит от выбранных художником пропорций и отношений. Если тело не имеет гармонических соотношений (проэкции вертикальной и горизонтальной), то оно не приобретет их и после дальнейших геометрических операций, которые могут дать ему движение, т. е. поворот или наклон, но не могут изменить первоначальных отношений. Угаданные художником прекрасные соотношения есть его тайна, которую старые мастера тщательно хранили от других. Собственно индивидуальность и оригинальность художника должны сказываться именно в нахождении новых прекрасных отношений и пропорций.

Касаясь цвета Северини замечает, что насколько линии и формы являются конструктивными элементами разума, настолько цвет разрушительным и внешне-чувственным. В силу этого цвет должен быть всегда под управлением и контролем формы. Цвет отклоняет разум от верного пути, искажает чувство, пожирает мысль. Пристрастие художника к краскам обязывает его выдумы-

вать форму, насиловать и искажать композицию ради цвета, что приводит к победе относительного над абсолютным, преходящей видимости над постоянной формой, чувства над разумом. Композиция цвета на картине решается аналогично композиции линий. Для того, чтобы получить гармонию, надо сопоставить два или несколько цветов, либо в соотношении их угловых расстояний на хроматическом кругу, либо в соотношении их вибраций или длины волн; и в том и в другом случае, так же, как в отношении линий, все сводится к числам. Равновесие цветовой композиции устанавливается отношением размеров, различно окрашенных площадей и интенсивностью цветов. При компоновании картины в отношении красок, чувственность должна быть под строгим контролем, дабы избежать всякой инстинктивной фантазии. Цветовое сходство с натурой должно быть подчинено общей гармонии картины.

Художник должен особенно заботиться о том, чтобы палитра не натолкнула его на случайный выбор цвета. Поэтому лучше уничтожить ее, как инструмент пригодный только для диллетантов. Необходимые тона красок надо заранее развести в горшечках, которые заменят палитру. Можно составлять

аккорды красок с доминантой, подобно тому, как и ритм линий обусловливается доминантой. Все эти операции можно производить только хорошо зная законы цветов. Целый ряд научных сочинений, в том числе работа Шарля Анри, должны помочь художнику в этом.

Установив ближайшее родство архитектуры и живописи, Северини идет дальше и заявляет о полной тождественности законов живописи и музыки. Даже для того, чтобы определить ту задачу, какую художник ставит себе перед полотном, приходится прибегать к музыкальному термину--гармония. Действительно, если свести законы гармонии к их числовому происхождению, то станет очевидной тождественность геометрических чертежей, основанных на пропорциях, и звуковых аккордов, и эта тождественность основывается на движении или мировой динамике. Все во вселенной, от звезд до организма, тесно и гармонично связано законом чисел.

Искусство живописи должно быть связано со всеми проявлениями человеческого разума и этот синтез должен быть проведен в жизнь и обусловливать практику. Прежде всего надо установить тождество деления времени, и пространства, т. е. установить

линейную гамму на основе гаммы акустической.

Набросав общие соображения, касающиеся создания такой линейной гаммы, Северини заявляет, что так как наш глаз может одновременно охватить большее количество ритмических подразделений, чем наш слух, то для живописи и архитектуры открыто гораздо больше возможностей, чем для музыки. Впоследствии он надеется изложить детали „истинного метода“, который будет применим как к декоративному, так и к пластическому искусству и даст возможность превзойти все, что было осуществлено в изобразительных искусствах, с точки зрения гармонии. Этот принцип дает начало новому искусству, тесно связанному с наукой и развивающемуся параллельно с ней; это новое искусство достигнет такой интенсивности экспрессии и такого полного отображения мировой жизни, о какой мы еще даже и не подозреваем.

Возвращаясь к существующему искусству, Северини считает, что всякое произведение искусства есть результат длительного и терпеливого анализа между двумя синтезами. Каждое произведение искусства проходит три периода своего создания. Первый из них определяется как внутренняя

концепция, второй—научная и количественная конструкция и, наконец, третий— исполнение, помощью всех способностей художника. Первая фаза, концепция, состоит в той внутренней обработке, которая происходит в нас и начинается с какой-нибудь неопределенной идеи или эмоции, или того и другого вместе; иногда эта фаза может продолжаться месяцы и даже годы, прежде чем принять законченную форму. В течение этого времени, сознательно или бессознательно, все у художника сводится к этой идеи. Это значит, что каждый раз, когда он наталкивается в области ли культуры или в зрелище повседневной жизни на что либо, пригодное для его картины, он отмечает это в своем уме. В этот период собирания материалов, художник делает ряд поспешных набросков на чем попало, интуитивно компонуя линии, чтобы помочь уму определить нужное.

Если художник в совершенстве владеет средствами своего искусства, если его инстинкт развит и геометрически воспитан, то и в этой работе, основанной на восприимчивости и выдумке, он будет считаться с общими правилами и подчиняться некоторой дисциплине.

Несмотря на то, что в дальнейшем могут быть произведены переделки, эта фаза работы является синтезом, т. к. все время имеется в виду целое произведение, а не его части.

Во втором периоде идея уже отчетливо осознана разумом. Некоторые частности могут заменяться, некоторые геометрические фигуры могут менять свои направления, но целое произведения уже созрело в уме художника, он знает чего он хочет, и к каким средствам он должен прибегнуть. В течение этого периода художник устанавливает базис своего произведения, и прочность этого базиса будет в прямой зависимости от качества его технических „средств". Здесь применимы все его математические познания, так как ему приходится „строить". Но и вся общая культура художника будет так или иначе влиять на этот период работы; его аналитические способности, его рассудительность и логика найдут возможность проявиться.

Эта фаза конструкции, которую можно назвать фазой циркуля, угломера и угольника, кажется обычно скучной профану, не понимающему прелести „лесов" постройки. Для художника же она очень увлекательна, так как от подготовки основания будет зависить все произведение.

Иногда в этот период художнику приходится обращаться к натуре, но эта работа с натуры имеет только второстепенное значение, как работа документирования, выправления, она служит только „заучиванию наизусть“ кусочка действительности.

В этот период художник должен быть максимально об'ективен и аналитичен, так как дело идет не о творчестве в присутствии модели, как совершенно неверно думают некоторые, а в познании того, что изучают, чтобы потом творить. Этот метод как раз обратен тому, которому следовал Сезан, который хотел творить с натуры. Надо распоряжаться действительностью, которая находится перед глазами, а не быть ею порабощенным. Богатые художники должны были бы уничтожать свои этюды с натуры, так как ценность их не большая, чем ценность геометрических чертежей. И те и другие только „средства“ к цели, которая еще впереди.

Третий период состоит в том, что художник „наизусть“, по возможности одним взмахом, вкладывает все, что он накопил в своем сознании и соединяет все элементы, собранные в течении двух первых периодов разработки.

Вся „чувствительность“, вся любовь художника к своему „сюжету“, его темперамент и все его способности в этот момент бросаются на весы.

Теперь уже невозможно размышлять или итти ощупью; все, будучи уже приготовлено, находится под руками художника; он может проявиться в полном об'еме и если у него есть талант, представляется лучший случай его показать.

В это время выступают не только все духовные, но и все физические свойства художника, так как для того, чтобы перейти от концепции и головной разработки к исполнению, необходимо сотрудничество всей системы чувств художника.

Однако, как бы мощна не была предварительная разработка и как бы выполнение не приближалось и не соответствовало этой разработке, полного соответствия никогда достигнуть нельзя. Этим об'ясняется та неудовлетворенность, которую испытывает всякий истинный художник при окончании своей работы.

Этот последний период тоже является синтезом и если он не состоялся, произведение искусства недостойно существовать. Здание окончено, леса убраны и стены под ними украшены.

Описанный метод работы есть именно тот, который применяли все мастера от античности и до Пуссена, даже до Делакруа и Энгра. Конечно, можно работать и иначе, только, по мнению Северини, это будет уже не „конструирование“, а „импровизация на мандолине“.

В заключение Северини говорит, что уже несколько лет общей задачей художников было вернуться к великим принципам искусства, но разногласия возникали на почве вопроса, как далеко надо углубиться в прошлое, чтобы возобновить традицию. Многие не знают, как ответить на этот вопрос. Сам он считает, что надо искать традицию в самом начале итальянского Возрождения, которое было полно возможностями. Пластическое искусство, по его мнению, было вновь открыто Джотто. Вернуться к более дальним эпохам мы не можем без насилия над собой, без того, чтобы не впасть в искусственность. Кроме того, обещания раннего Возрождения далеко не были выполнены, несмотря на то, что за ним последовали такие гении, как Рафаэль и Микель-Анжело, или может быть даже благодаря этим гениям и им подобным.

Между эпохой первых гуманистов и нашим временем есть много общего. Как они,

так и мы сгораем от желания „знать" и при помощи нашего разума подняться на должную высоту. Можно сказать, что великой, руководящей идеей гуманистов был тот синтез науки, искусства и философии, который один только может привести к единству постижения и изображения мира.

В ожидании пока появится новый могущественный гений, новый Пифагор, который сумел бы об'единить все наши стремления к новому Возрождению, мы можем выбрать примером истинных гуманистов, стремления которых совпадали с нашими; но следует остерегаться языческого сенсуализма, погубившего Ренессанс и угрожающего в наше время пифагорейской тенденции, защищаемой Северини.

Собрать все, что было достигнуто в области чисто живописного за последний долгий период исканий и опытов и поставить все это на прочную базу числа и чертежа, вернуть живопись к искусству, а само искусство в область разума—такова должна быть цель современных художников. Таким путем XX век воссоздаст школу и сможет выработать свой стиль.

## V

Мы изложили книгу Северини достаточно подробно для того, чтобы можно было судить об основных чертах теории нео-классицизма. Художники найдут в этой книге и ряд практических советов.

Правильнее всего было бы характеризовать эту теорию как „non nova sed nove“. В основе ее лежат традиционные законы живописи, установленные в эпоху раннего итальянского возрождения и, в большей или меньшей степени, оставшиеся теми-же до наших дней. Надо вообще заметить, что весь нео-классицизм проходит под знаком итальянизма. Если импрессионизм и кубизм были рождены во Франции и были по преимуществу искусствами французскими, то нео-классицизм как будто имеет своей родиной Италию и последней пока принадлежат лучшие представители этого направления. Это обещает новое возрождение итальянского искусства. Последнее в течении всего XIXвека переживало глубокий упадок и занимало даже не третье место в ряду европейских искусств. Итальянизмом же вероятно об'-

ясняется и любовь нео-классиков к обнажённому человеческому телу, как основной теме живописи, против чего так воевали футуристы.

Но при всей традиционности основных положений нео-классицизма, в них есть и нечто новое и этим новым является призма, через которую они преломились. Такой призмой для нео-классицизма служит кубизм, со всем его научно-математическим аппаратом. В частности, стремление создать линейную гамму на основе акустической есть тоже дань увлечению абстрактными соответствиями кубистического периода. Внесение принципов музыки в живопись может только привести к ее разложению на первоначальные элементы цвета и формы, что уже и имело место в импрессионизме и кубизме. Аналогичное этому, внесение принципа музыки в поэзию приводит к разложению стиха на первоначальные элементы языка, как на это указывал Малларма. Музыку на ударных инструментах мы уже слушали, созерцая живопись супрематистов и дадаистов.

Рассказывают про художника Фламинга, что он так отозвался о кубизме: „Наука вызывает у меня зубную боль. Математика, четвертое измерение и золотое сечение мне неизвестны. Мундир кубистов для меня слиш-

ком военное платье, а вы знаете, как мало во мне „солдатчины“. Казарма развивает у меня неврастению, и кубистическая дисциплина напоминает мне слова моего отца: военная служба принесет тебе пользу, она выработает в тебе характер. Больше чем когда либо я стремлюсь теперь писать сердцем и поясницей, не заботясь о стиле“. *)

Конечно, художникам, которые пишут „сердцем и поясницей“, мундир нео-классиков будет напоминать халат не больше, чем мундир кубистов. Но, не касаясь Фламинга, не является ли главной заслугой нео-классицизма желание одеть художника в его подлинный, исторически сложившийся костюм?

То, что в настоящее время может рассматриваться как нео-классицизм в живописи, не является синтезой, при тезе—импрессионизм (натуралистическая крайность реализма в средствах художественной организации, пластический феноменализм, опора на единичное зрительное впечатление от природы, дивизионизм цвета, живописный анти-традиционизм) и антитезе—кубизм (абстрактивная крайность реализма в средствах художественной организации, импрессионистический конструктивизм, опора на „постигаемую“

*) André Salmon. L'Art vivant. Ed. G. Crés. Paris. 1920.

природу, дивизионизм формы, изобразительный анти-традиционизм); он является скорей „изобразительной“ разновидностью кубизма, пытающейся согласовать формальные достижения кубизма в области композиции и конструкции картины с традициями классического периода итальянской живописи.

Правда, отдельные художники нео-классики, например, Казорати и Оппи, никогда не были кубистами, но и они, конечно, внимательно смотрели на Сезана и они, как современники кубизма, не могли не размышлять над его проблемами, и если в их творчестве не было „кубистического периода“, то это скорей вопрос их внешней биографии, чем внутреннего художественного развития.

Путь современного нео-классицизма очень близок пути „пуризма“. Этот последний уже допускает „изобразительность“, хотя и очень абстрагированную; надо думать, что в ближайшем будущем „пуризм“ вольется в нео-классицизм.

Но и вне этой антитезы—импрессионизм—кубизм, то, что создано в настоящее время в плане идей нео-классицизма, не может быть названо синтетизмом, не может претендовать на оценку его, как Большого Искусства, подлинного классицизма современности. Всякий традиционизм может быть единственно

оправдан, если он находит живой отклик в современности, соответствует выражению ее идеалов, определяет ее стиль.

Джотто изображал св. Франциска как своего современника. Архитектурные мотивы в его картинах те же, какие мы видим в городах его эпохи. Его картины были современны и даже злободневны, как современна и злободневна была его кампанила флорентинского собора. А какой современности соответствуют женщины Пикассо и Северини?

Провозглашаемая нео-классицизмом „эстетика числа и циркуля" предполагает самоценность формально-технических достижений живописи, что делает произведениянео-классиков такими же холодно-безразличными, в смысле выразительности, какими были произведения кубистов.

Нелестное, но меткое определение кубизма как „комнатной гимнастики", сделанное итальянским художником Карло Карра *) может быть, не без основания, распространено и на отдельные проявления нео-классицизма.

---

*) Carlo Carra. Andé Derain. Ed. „Valori plastici„ Roma 1921

Ему же принадлежит злое определение нео-импрессионизма (Синьяк), как „мозаики из леденцов" (dragées).

Само название „нео-классицизм“, служащее выражениемтенденций отдельных современных художников, оправдывается больше как протест против всех форм упадочной живописи последнего времени и желанием отмежеваться от них, чем действительной наличностью подлинных элементов классического искусства. Тем более, что классическое искусство никогда не является реакцией против иной формы, а знаменует собой последнюю ступень достигнутого совершенства.

Под классическим искусством мы понимаем искусство гармоническое, основанное на соразмерности и согласованности, в котором все средства выражения служат имманентному развитию идеи целого, все знаки правильно соотнесены к тому, что они значат.

Под такое определение, конечно, подойдут все действительно великие произведения искусства, вне зависимости от художественных направлений и от эпохи, когда они создавались, хотя истинно „классические эпохи“ всегда были, кроме того, отмечены наличием определенного идеала красоты.

Будучи реакцией против проявлений произвола и самозаконности крайнего индивидуализма, принципиальное оригинальничание которого боится готовых традиционных форм

и законов, нео-классицизм перегибает палку в другом направлении, слепо подчиняясь „точным законам“ и доверяясь исключительно „числам и циркулю“, как бы в предположении, что знание этих законов и умелое пользование числами и циркулем достаточно обеспечивает возможность создавать прекрасные произведения искусства.

Не принимается во внимание, что в каждом действительном произведении искусства наличествует то, что самой художественной формой не обнимается, хотя неразрывно с ней связано и не могло бы познаваться вне ее. Это неуловимое нечто, как бы его ни назвать, присутствующее в произведении искусства, сопровождает и самый процесс художественного творчества в качестве побудителя к созданию „соразмерностей прекрасных“, или артистического вдохновения; оно же определяет физиономию всего oeuvre'a художника, независимо от того, в какой мере традиционно, школьно, по общим „точным законам“ своего искусства он творил. Проще всего можно было бы определить это превходящее нечто как внутреннюю необходимость художника к творчеству, нужность и близость ему того, что он создает, соответствие единства произведения единству сущностной формулы самого

художника, или более неопределенно—искренностью художника.

Отсутствие этого элемента, необходимого для всякого художественного творчества низводит живопись до ремесла, делает ее „низким“ искусством.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний под'яремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает. *)

Наличная продукция художников неоклассиков указывает, что они очень не свободны от столь обычного в наше время „делания“ искусства, т. е. подведения отдельно пережитого содержания под ту или другую готовую художественную форму. Акцент на традиционизме живописных приемов и средств может только способствовать превращению их искусства в академическое, бездушное делание картин по готовым рецептам. Раздельность художественной формы и формы переживаний обесценивает традиционизм и делает его скорей недостатком, чем достоинством. Правда, неоднократно указывалось, что в границах широкой традиции, отдельные даже не очень художественно значительные натуры создавали прекрасные произведения. Но это указание не опровергает

*) Н. Гумилев. Огненный столп.

необходимости проникновения переживаний художника основной художественной формой для того, чтобы произведения его было органичным, единым и, тем более, удовлетворяло бы требованиям „классицизма".

Но есть в нео-классицизме и определенные положительные стороны, которые заставляют приветствовать его появление в современной живописи.

Нео-классицизм, так же как кубизм, напоминает живописцам, что картина есть прежде всего—плоская поверхность определенного размера, покрытая красками. Организация этой поверхности есть основная задача художника. Картина как таковая ничего не выиграет от того, что изображенное на ней будет строго соответствовать какому нибудь отрезку действительности, так как законы, которые организовали данный отрезок действительности, не могут организовать ее изображение на картине.

Поэтому „списывать" картины с натуры это значит доверять природе, а не живописи; это значит, что художник допускает, что добросовестно перенесённое на холст зрительное впечатление будет вызывать у зрителя его картины то же впечатление, какое он, художник, получил при созерцании природы.

Такое допущение возможно только при полном непонимании того, что такое реализм в искусстве, или даже, что такое вообще искусство, непонимании, которым отмечены все проявления вульгарного натурализма от иллюзионизма, пытающегося заменить картиной реальный предмет действительности до другой крайности, на первый взгляд ничего общего с натурализмом не имеющей, но психологически очень близкой даже иллюзионизму—мы имеем в виду экспрессионизм, который хочет дать непосредственный отпечаток самого сознания художника. Сюда же с полным основанием можно отнести и „психический автоматизм" сюрреалистов.

Если последовательно провести вульгарный натурализм во всех искусствах, то на долю музыки, например, должно остаться только звукоподражание, а танец должен был бы повторять только непроизвольные движения человека.

Подлинный художественный реализм в живописи стремится воспроизвести живописный эквивалент той внутренней реконструкции, которую художник произвел при созерцании предмета или явления служившего ему „моделью" в действительности. Этот, уже выраженный средствами живописи эк-

вивалент может быть в большей или меньшей степени „похож“ на свою модель в действительности. Тоже в полной мере относится и к тем изображениям, которые создаются только вымыслом художника и в действительности лишь потенциально возможны, но практически неосуществимы. Художник и в этом случае передает эквивалент воображаемого явления.

Для того, чтобы создавать так понимаемые реалистические произведения, художник должен уметь рисовать, а не списывать, так как списывать собственно и не с чего; ведь картина, т. е. состоявшееся произведение искусства не позирует перед полотном, а должна быть еще создана на полотне. Существенно всегда помнить, что никакие старания художника не сделают слой краски, нанесенной им на холст, похожим на сидящую перед ним в качестве модели женщину. Очевидно для того, чтобы то, что художник изображает на своей картине, было похоже на природу, или вернее, было бы ее художественным эквивалентом, надо эту природу перевести на язык искусства живописи, оптически опосредствовать природный опыт, дать плоскостное выражение пространственности природы, т. е. построить картину, организовать холст красками, творчески претворить действительность.

Индивидуальный предмет в природе растворен в окружающей его обстановке, которая обуславливает его форму, окраску и освещение. Изображение того же предмета на картине обусловлено той ролью в композиции, той окраской и тем освещением, какие художник нашел нужным ему дать, строя свою картину; другими словами—изображение растворено в картине. Это различное растворение предмета в природе и в искусстве, конечно, не мешает нам сотворять его, воссоздавать его как индивидуальный предмет, в той же мере при созерцании его в природе как и на картине. Импрессионисты, которые по выражению Теодора Дюрэ „садятся на берегу реки и пишут то, что находится перед ними", пытались передать предметы так, как они растворены в природе и в этом их основной грех против живописи, как искусства и перед фотографией, как их законным конкурентом.

Андрэ Жид, которого часть нео-классиков склонна считать своим идеологом, нашел следующее выражение того отношения, какое имеется между художником и природой. Он считает, что поговорка „человек предполагает, а бог располагает" должна, в отношении искусства, произноситься так:

„природа предполагает, а художник располагает“. Распорядителем природы должен быть художник; но не надо забывать и того, что художник должен располагать только то, что ему „предполагает“ природа. *)

Вот почему нео-классики совершенно правильно указывают, что нельзя писать картины с натуры. Модель нужна только при обучении рисованию, да и то еще вопрос, лучше ли учиться рисовать срисовывая с натуры, чем копируя картины и рисунки великих мастеров. „Из всех слабостей, наибольшая состоит не в копировании образцов искусства, а того, что у нас перед глазами“. **)

Все великие художники внимательно всматривались в природу, изучали ее, запоминали, но не злоупотребляли эскизами и набросками с натуры. Пуссен считал, что художник приобретает сноровку, скорее изучая вещи, чем утомляясь срисовывая их. „Рубенс, бывший послом, не привозил после поездки в Испанию этюдов с натуры, тогда как мы завалены ими даже после короткого путешествия с круговым билетом. Пуссен во время своих продолжительных прогулок

*) André Gide. Prétextes. Mercure de France, Paris. 1913. (стр. 45).

**) E. Bernard. Sur l'Art et sur les Maîtres (стр. 78).

по Римской Кампаньи не отмечал подробностей пейзажа, неба и эффектов, из которых он составлял свои картины“ *)

До нас дошло очень много первых черновых набросков картин великих художников, но среди них нет этюдов с натуры, которые бы им послужили первым очерком картины.

Импрессионизм выгнал художников из мастерских и привел живопись к журнализму; этюды с натуры вытеснили картину. Кубизм вернул художников в мастерские, но предварительно вынес из них все, что могло бы напоминать действительность и заклеил окна мастерских. Это привело к тому, что самое предметное искусство сделалось беспредметным, самое конкретное искусство сделалось абстрактным.

Нео-классицизм стремится вернуть живописи ее исконную изобразительность, ее „верность природе“ и вместе с тем подтвердить, что природа для живописца не готовая данность, но что эту данность надо еще уметь переработать глазами и интеллектом, применительно к средствам живописи и подчиняясь ее законам, уже испытанным вековыми традициями. Этим живопись опять

*) M. Denis. Théories (стр. 50).

возвращается в свое историческое лоно, которое она покинула со времени заболевания импрессионизмом, осложненном впоследствии кубизмом, беспредметностью и другими попутными недугами. Конечно и болезнь имеет свои достоинства, обогащая опытом, который не пропадет бесследно после выздоровления. Ведь и здоровье, по выражению Новалиса, есть только совершенная болезнь, как истина есть только совершенная ошибка.

Стоит остановится на том факте, что теоретик кубизма, А. Глез, в своей статье „Творческая миссия человека в области пластики" *) дает то же определение произведения искусства, какое философ Г. Зиммель дает системе философа. И тот и другой оборачивают ходовое определение: произведение искусства есть природа, созерцаемая сквозь темперамент художника.

Г. Зиммель **) пишет: „Если об искусстве говорят, что оно есть картина мира, созерцаемого сквозь темперамент, то философия есть темперамент, созерцаемый сквозь картину мира. Замечательно, однако, что каждая индивидуальность здесь, в области фило-

*) A. Gleize. La Mission Créatrice de l'homme dans le domain plastique. Ed. I. Povolozky et C-ie. Paris. 1922.

**) Г. Зиммель. Сущность философии. Вопросы теории и психологии творчества. Том VII.

софии, вовсе не соединена с полной несравнимостью. Она не следует за теми изгибами, которые из одного человека делают нечто совершенно отличное от другого: ибо не существует столько же философий, сколько есть философствующих людей, и число оригинальных философских лейтмотивов, способных определить собой миросозерцание, очень ограничено. Эти мотивы обращаются тысячелетиями, оставаясь все теми же, расщепляясь, сближаясь, появляясь с новыми тембрами и в меняющихся одеяниях, но число их увеличивается лишь очень медленно. И еще вопрос, следует ли считать бедностью человечества то, что эти мотивы, в противоположность беспредельному многообразию индивидуальностей и судеб, опытов и стремлений, сводятся только к такому минимуму реально существующих все-охватывающих построений и все-об'единяющих идей... Эта немногочисленность оригинальных философских реакций на мир и на жизнь показывает, что их индивидуальная окрашенность и „суб'ективность" ни в коем случае не совпадают с произвольностью и податливостью всяким капризам суб'ективного настроения, или, еще того менее, с единственностью в своем роде индивидуально-психических явлений".

А. Глэз обращает традиционную формулу так: „произведение искусства—это темперамент, созерцаемый сквозь законы природы". Добавка „законы" как бы должна гарантировать то, что искусство не становится абсолютным произволом и что художник в своем творчестве, которое по мнению А. Глэза не должно быть подражательным природе, все же руководится „законами природы", чтобы создавать в области искусства организмы совершенно новые, как в области техники инженеры создают новые, по отношению к природе, организмы машин.

У Г. Зиммеля „сдерживающим" крайний суб'ективизм служит ограниченность возможных философских реакций на мир, тогда как у А. Глэза им являются „законы природы".

Здесь характерно, что теоретик кубизма оказывается более близким абстрактному конструктивизму кантианства, чем воспитанный на кантианстве Г. Зиммель. И надо сказать, что весь кубизм прошел под знаком кантианства. Сезан, этот maître incontesté современной живописи, ввел его, установив априорные формы пластического сознания: куб, конус, цилиндр и эллипсис. От всей „доктрины" Сезана навсегда верным для искусства останется только его положение:

„солнце нельзя воспроизвести, но его можно изобразить“; но эта мысль не новая, ее в поэтической форме высказал еще Гете, в первой картине второй части Фауста.

Обсуждая ближайшие судьбы живописи, все-же следует задуматься над предлагаемой Глэзом формулой.

Что такое эти „законы природы“ в отношении искусства? Действуют-ли они в произведении искусства так же, как в природной действительности? Или у искусства свои законы? Может быть правильнее было бы сказать: сами законы искусства суть законы природы, созерцаемые сквозь темперамент художника.

Тогда, заменив слово „законы“ в формуле Глеза, мы получили бы новую: произведение искусства есть темперамент, созерцаемый сквозь природу, обусловленную законами искусства.

Казалось бы, такая формула дает художнику возможность вносить какой угодно суб'ективный каприз и произвол в выборе средств изображения природы.

Однако это не так. Ибо: „не существует столько же искусств, сколько есть занимающихся искусством людей“, скажем мы, перефразируя Зиммеля, „и число оригинальных художественных лейтмотивов, способных

определить собой художественное миросозерцание, очень ограничено, эти мотивы обращаются столетия, оставаясь все теми же, расщепляясь, сближаясь, появляясь с новыми тембрами и в меняющихся одеяниях, но число их увеличивается лишь очень медленно".

В частности для живописи число возможных оригинальных реакций художника на природу, как показывает история, очень ограничено, несмотря на то, что каждое произведение действительно великих художников индивидуально окрашено.

Все прошлое искусство имело всего несколько стилей, т. е. различных систем подчинений элементов природы возможностями живописи.

Конечно, это остается верным только при условии, что под живописью понимается то исторически сложившееся искусство, с определенными законами и определенной задачей изображать тела на поверхности (и в лучшем случае, прекрасные тела), какое мы знали до сих пор.

А если живопись есть только живопись, художник может и даже должен как угодно индивидуально окрашивать свои произведения, но не выходить за границы, установленные законами и самым языком его искусства.

Такая видоизмененная редакция обычного определения искусства акцентирует и познавательную, а не только подражательную его роль, что должно быть приемлемым для нео-классиков, тем более, что этим искусство роднится с философией и наукой.

Следствием того, что нео-классицизм опирается на исторически установившиеся законы живописи и устраняет произвол художника в выборе средств, является возможность восстановить еще одну, уже достаточно забытую традицию,—традицию коллективной работы мастера и его учеников. Последняя была совершенно невозможна в эпоху, когда одна группа художников была занята воспроизведением своих суб'ективных мимолетных настроений, а другая отдавалась изобретательству, при чем даже сами изобретатели точно не знали, в каждом отдельном случае, каким новым фокусом или выдумкой они обогатят свое искусство и расширят его пределы. Когда живопись вновь становится чем-то определенным, художники приобретают общий язык и могут передавать свои знания и опыт мастера—ученикам, пользуясь ими, как помощниками.

В книге Северини много эпиграфов из Леонардо да Винчи. Хотелось бы тоже при-

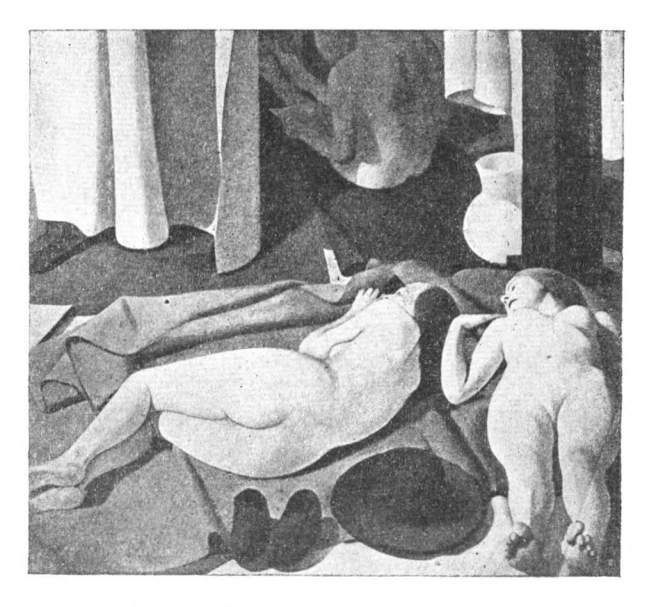
вести одну цитату из Леонардо в качестве концовки.

Раз нео-классицизм допускает и даже предлагает школу, то эта новая школа, эта мастерская „учителя“ вероятно захочет, по примеру прежних, восстановить и преподавание канонов. И может быть недалеко то время, когда мы услышим, как руководитель живописной мастерской будет, обучая своих учеников, говорить словами Леонардо: „существует восемь разновидностей носов“...

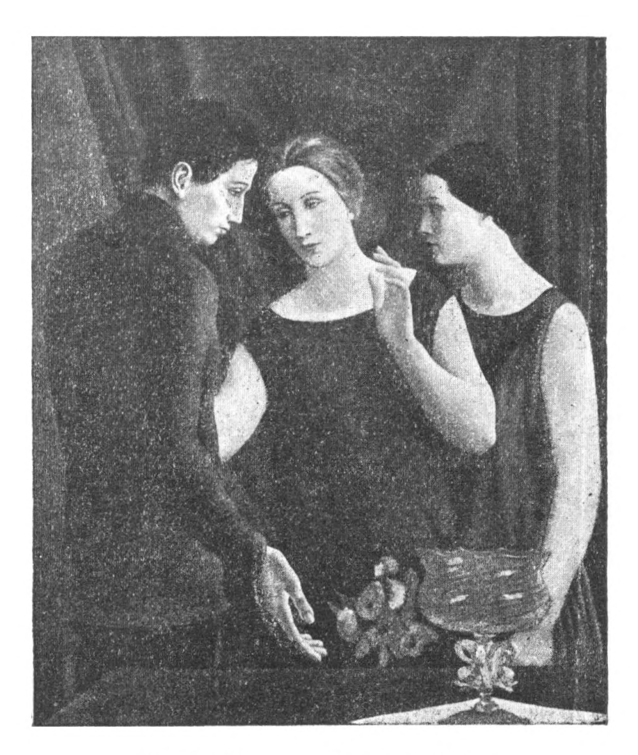
## ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Ф. Казорати. Мастерская.



2. Ф. Казорати. Полдень.



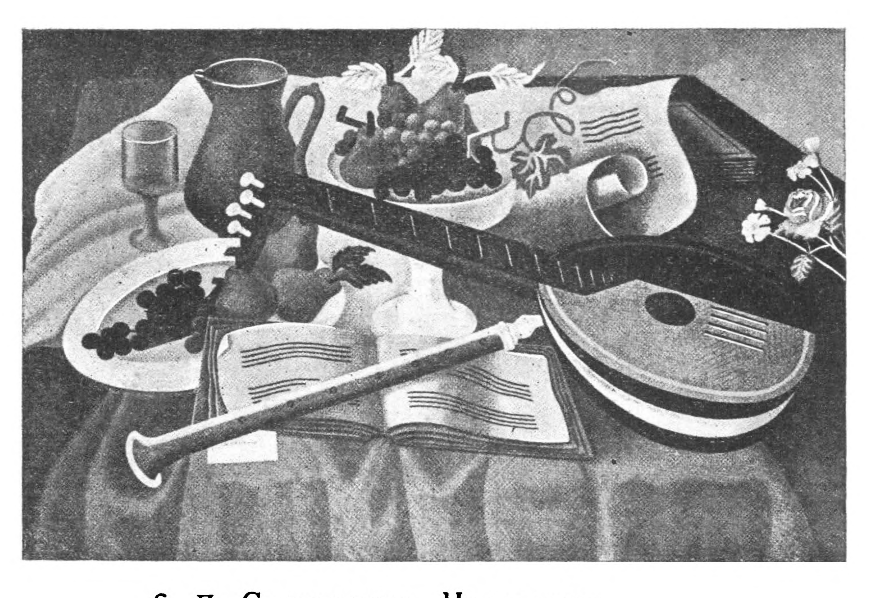
3. У. Оппи. Блудный брат.



4. Д. Кирико. Время.



5. Д. Северини. Материнство.



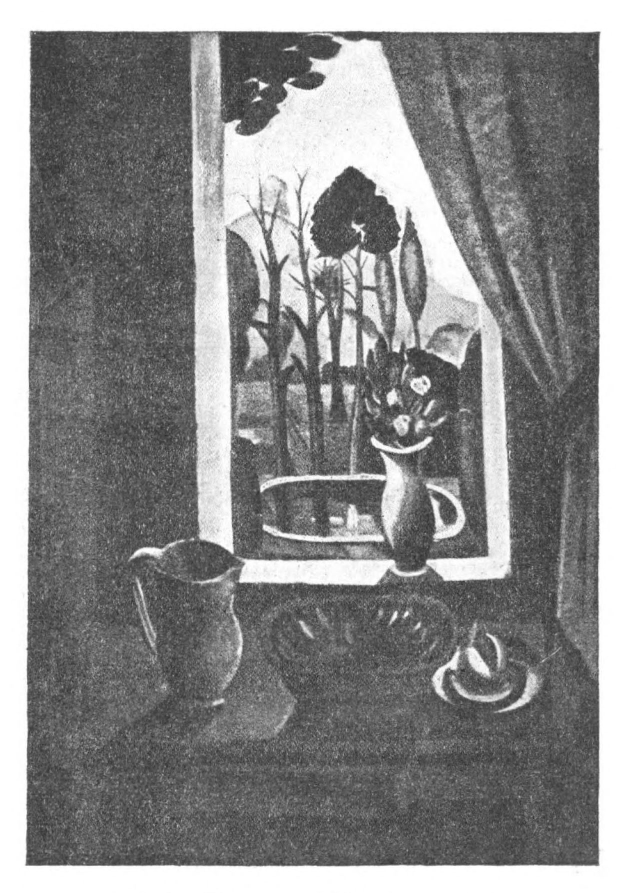
6. Д. Северини. Натюрморт.



7. П. Пикассо. Рисунок.



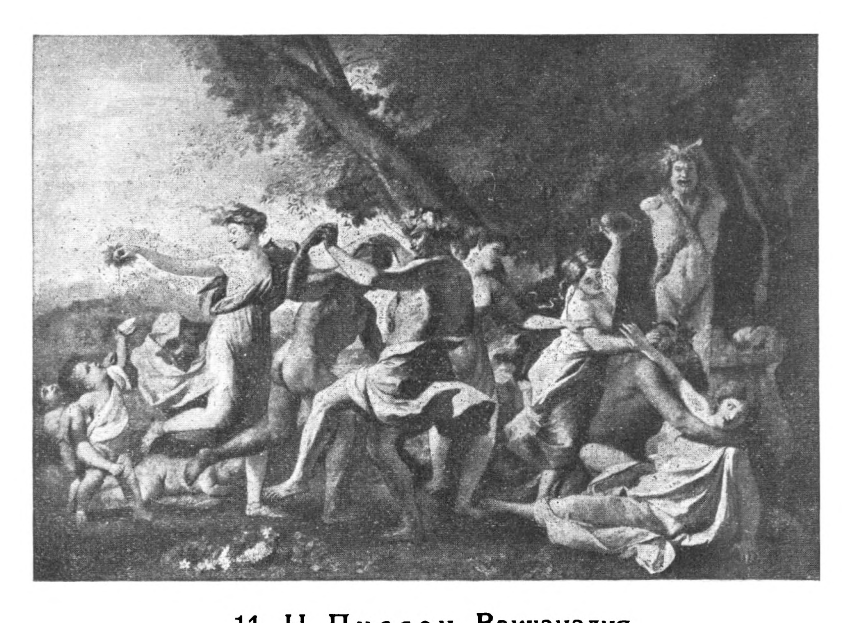
8. П. Пикассо. Женщина с ребенком.



9. А. Дерэн. Натюрморт.



10. Н. Пуссен. Вакханалия (Первоначальн. набросок).



11. Н. Пуссен. Вакханалия.



12. Н. Пуссен. Фрагмент картины (с грав. Дюкло).

ЦЕНА 90 КОП.




**СКЛАД ИЗДАНИЯ:**
ИЗДАТЕЛЬСТВО „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва 19. Воздвиженка 10